

Toposuri dichotomice în trei proze blandiene

Drd. Daniel KIȚU
Universitatea „Dunărea de Jos”, Galați

Summary: There is certain evidence that in every type of prose, the chronotope's dimension is essential for establishing the diegetic setting. This research follows the symbolic dimension precisely, which the topologic imaginary outlines at the level of significance in Ana Blandiana's three pieces of prose. We stopped on Ana Blandiana's only published novel, "The Drawer with Applause", which appeared in 1992. Then, we will take into consideration two more pieces of the author: "Impossible Mission", published in "Love stories at first glance" (2008) and "Exit", published in "Book of senses" (2015).

One of the common reading levels of the mentioned work seems to be deeply related to the dichotomous structure of the topos' images. The narrator is involved in an upper limit experience, no matter who might be. The author's dystopian tendency can be noticed in all these pieces. Besides, it is highlighted the character's oscillation between the inside and the outside, that define the carceral universe. The character tries to redefine itself in an absurd, Kafkaian or Sorescian way.

We state precisely as an essential fact, that the reality of this forked space highlights a dialectic in the borders of which the character base its meaning and coherence in spite of the disconcerting image of exteriority. Further, we will analyse the existential symbolism in a claustrophobic and concentrating history.

Keywords: imaginary, dichotomous, chronotope, symbol, history, concentrating.

I. Preambul

Un element esențial, ce particularizează imaginarului epicii în cazul Anei Blandiana este dimensiunea *toposului*. Având în vedere specificul fantasticului cultivat de prozatoare în scrierile sale, am observat și rolul important pe care îl joacă toposul în conturarea atmosferei stranii a scrierilor sale din această categorie literară.

Romanul *Sertarul cu aplauze*, publicat în 1992, dezvoltă drama intelectualului, mai precis a scriitorului Alexandru Șerban, care se trezește prins într-o situație-limită, ce amintește de textura absurdului kafkaian. Deja urmărit și exilat de organele represive ale unui fantomatic stat opresiv, scriitorul Șerban vizitează, invitat de niște potențiali admiratori ai artei sale, împreună cu un grup de scriitori, o școală, care se dovedește a fi, în realitate, un ospiciu-centru de reeducare. Romanul discută, prin urmare, dincolo de ambiguitatea evidentă a conținutului său ideatic, întreținută programatic de autoare, dacă există o barieră reală între „afară”, universul cotidian al scriitorului și „înăuntru”, spațiul carceral care-i este impus lui Șerban: „Totul,

în roman, e ambiguu. Ceea ce se vede nu e decât camuflaj; real cu adevărat este ceea ce se ascunde sub aparența realității.” [1]

Proza scurtă, *Misiune imposibilă*, publicată în volumul colectiv (alături de Gabriel Liiceanu, Nicolae Manolescu, Ioana Pârvulescu, Adriana Bittel) intitulat *Povești de dragoste la prima vedere*, în anul 2008, valorifică artistic arhetipul angelic. Motivul literar inserat într-o structură oarecum redundantă în proza Anei Blandiana, este cel al îngerului coborât în contingent. Mesagerul planului sacru este protagonistul unui episod narativ epifanic. Acest personaj special în creația literară a Anei Blandiana, fie că vorbim despre poezie sau despre proză, ilustrează o realitate configurată în mod exact de Mircea Eliade:

„... manifestarea a ceva care este „altfel”, a unei realități care nu aparține lumii noastre, în lucruri care fac parte integrantă din lumea noastră «naturală», «profană»”. [2]

Toposul, de această dată, este unul citadin, cu recuzita de motive literare specifice: autobuzul (ca liant simbolic între planul transcendentului și cel profan), balcoanele blocurilor anoste dintr-un cartier muncitoresc, clinica oncologică (simbol al stației terminus a vieții), cofetăria. Și în această piesă literară toposul urban este metamorfozat prin inserția sacrului, al cărui trimis împrumută stările, trăirile și reacțiile specific umane. Invazia semnelor umanului profan este marcată prin plâns, dragoste și suferință. Blandiana conturează o epifanie în urâtul cotidian. Același Mircea Eliade definește sugestiv contradicția de semnificație simbolică între cele două dimensiuni ale toposului: „Există un spațiu sacru, deci „puternic”, semnificativ, și alte spații neconsacrate, lipsite prin urmare de structură și de consistență, cu alte cuvinte amorfe.” [3]

Ultima proză care ne interesează, în analiza de față, face parte dintr-un alt volum colectiv, *Cartea simțurilor*, al cărui editor este Dan C. Mihăilescu, volum apărut în anul 2015.

Textul este intitulat simbolic *Ieșirea*. Scriitoarea plasează, ca motto, un pasaj biblic semnificativ: „Aduceți-vă aminte de ziua aceasta în care ați ieșit din casa robiei”. (Ieșirea, 13:3) [4]

O poartă simbolică reprezintă și aici liantul necesar în același tip de topos dihotomic. Suntem tot într-un cadru citadin, unde un întemnițat politic își termină de ispășit anii de închisoare și iese în libertate.

Ana Blandiana lansează, în această proză, o dilemă pentru receptorul textului: unde există adevărata libertate? Până unde se oprește *limita*?

II. Experiența epifanică în *Misiune imposibilă*.

Mica bijuterie epică a Anei Blandiana, la care facem referire, se desăvârșește pe linia dialecticii Sacru – Profan. Textul pune în valoare, prin

intermediul motivului *descensus*-ului, un arhetip epifanic, anume cel al coborârii îngerului în plan mundan. Un alt element central, la nivel simbolic, al prozei este cel al călătoriei, nu una inițiatică, mai degrabă o re-vizitare a unui topos pentru care entitatea eterică are propensiuni exorcizante.

Punctul esențial pentru textura simbolică a narațiunii este mitemul *autobuzului*, care ilustrează, în sens eliadian, un simbol, un vehicul al *trecerii*. [5] Pe de altă parte, va trebui să constelăm simbolic mitemul *trecerii* prin intermediul altui mitem, cel al *punții*, pe care-l analizează René Guénon:

„Cele două lumi reprezentate prin cele două maluri sunt, în general, cerul și pământul, care erau unite la început și care au fost separate prin însuși faptul manifestării...”.

Puntea este deci echivalentul stâlpului axial care leagă cerul și pământul, menținându-le în același timp separate; în virtutea acestei semnificații, ea trebuie concepută în esență ca fiind verticală, asemenea tuturor celorlalte simboluri ale «Axei lumii». [6]

Interferența sacrului, în cazul nostru, îngerul, cu profanul se realizează prin epifanie, iar puntea de trecere dinspre transcendent către contingent este chiar autobuzul.

Sacrul, în acest caz, prin mesagerul său angelic ajunge să capete, prin proprie voință, consistență umană (darul de a putea fi văzut) și stări omenești precum oboseala. Profanul, în schimb, este profund minat de o decrepitudine profundă în însăși structura sa existențială. Semnul acestei decăderi fizice, materiale, în primul rând, este *urâtenia*, metafora blandiană sugestivă pentru impresia de prizonierat ontologic: „Totul era urât, atât de urât, încât nu mai reușea să trezească mila, deși ar fi meritat-o. [...] această urâtenie în interiorul căreia se ascundeau niște ființe – în marea lor majoritate – la fel de jalnice. [7]

Scriitoarea chiar trece în revistă printr-o seacă enumerare, ca într-un fel de panopticum sordid al dezolării umane, detaliile unui univers căzut în propriul marasm cotidian: „În fostele balcoane, devenite verande, se îngrămădeau dulapuri cu sticle goale, borcane cu murături, foste ghivece de flori, cratițe cu mâncare puse la rece, unelte ruginite, mașinării stricate, obiecte scoase din uz, dar nearuncate încă...” [8]

Modalitatea expresivă de utilizare a enumerației, prin aglutinarea unor detalii aparent insignifiante este redundantă în stilul epicii Anei Blandiana. În acest caz, enumerația fixează, ca într-un puzzle amorf, îngrămădirea absurdă a unor crâmpeie de existență inutilă.

Descensus-ul angelic este o radiografiere sensibilă a unui organism social tarat. *Boala, maladivul*, este tema fundamentală a scrierii. De fapt, îngerul, dincolo de posibilitatea materializării capătă și atribute de natură taumaturgică pe care le exersează într-o imensă aglomerare clinică, destinată, printre altele, bolnavilor în fază terminală ai unui institut oncologic. Există

rânduri pline de emoție și sensibilitate prin care autoarea radiografiază semnele lăsate de vâlul thanatic asupra chipului uman:

„Am rămas mai mult lângă patul unei ființe aproape transparente, cu părul argintiu răsfirat pe pernă, dând o vagă idee despre vârsta pe care imaterialitatea trupului nu reușea s-o indice. Ținea ochii închiși, cu trăsăturile chipului desenate – ca într-o lucrare de grafică – direct pe pernă și numai buzele se mișcau încet, aproape fără sunet, repetând „Doamne, pune capăt, Doamne, pune capăt” fără urmă de spaimă, cu o dorință atât de arzătoare, încât faptul că nu era ascultată mi se părea o inutilă cruzime.” [9]

Statutul de *vizitator* al trimisului transcendenței dezvăluie și puterea de-a intermedia relația cu lumea de dincolo. În această lume prăbușită parcă în sine, copleșită de miasme morale neștiute și de o degradare fizică evidentă, realitatea morții este privită cu seninătate, ca o posibilă cale de redimensionare a ființei. Astfel, dialectica Sacru – Profan se pliază pe un alt nivel al înțelegerii sensurilor prozei Anei Blandiana, cel al relației ființă – ne-ființă.

În vreme ce îngerul cere posibilitatea materializării pentru alinarea suferințelor mundanului, umanul imploră ieșirea din contingent, ne-ființa, ca singura cale de evaziune dintr-un prizonierat ontologic resimțit ca un chin infernal perpetuu.

Din această perspectivă, *vizita angelică*, un traiect epifanic, poate fi privită ca un *descensus ad inferos*.

Este de remarcat, în proza de față a Blandianeii, surprinderea, cu o acuitate a observației reacțiilor umane, a transferului de energie de la entitatea sacră către profan. Asistăm astfel la o inversare a principiilor în sensul în care hierofanizarea [10] învestește umanul (sora medicală de la institutul oncologic) cu atributele superioare ale divinului. Pe fondul acestui transfer energetic este valorificată o temă literară fundamentală, cea a Iubirii, văzută mai degrabă în sensul Filiei. Femeia îndrăgostită de înger trăiește sentimentul la modul eterat, al unei deschideri sufletești, al unei dăruiri totale pentru celălalt. Aceeași direcție a eufemizării Iubirii pe care am observat-o în poezie (vol. *Octombrie, noiembrie, decembrie*) o regăsim în această proză. Sublimarea Erosului devine trăire pură a desfecării sufletului din materie pe care îngerul o simte la nivelul umanului:

„Tot ce reușeam să înțeleg era că intensitatea de care era capabilă mi-o făcea superioară, că nu eu cel descins condescendent în această lume aveam s-o învăț ceva, ci ea, infirmiera de pe Colentina, era cea de la care aș fi avut de învățat și chiar simțeam că – dacă nu voiam să fi venit degeaba – trebuie să învăț.” [11]

Îngerul învață de la om lecția iubirii de om, o iubire fără condiții sau reguli exterioare sufletescului.

III. Sensul redimensionării umane, că promisiune a libertății, în toposul carceral

Proza intitulată *Ieșirea* și publicată în volumul colectiv *Cartea simțurilor*, în anul 2015, glosează pe tema alchimiei interioare în condițiile regăsirii unui regim existențial pierdut după detenție.

Condiția individului eliberat din detenție este tema acestei proze scurte. Personajul narațiunii nu are nume tocmai pentru că întruchipează o întreagă categorie umană care-a trecut prin vicisitudinile regimului concentraționar, dar, în schimb, actul narării este realizat dintr-o perspectivă subiectivă. Blandiana înmânează, cu alte cuvinte, inițiativa conducerii firului narativ acestui anonim eliberat din penitenciar, care va reînvăța că pășească în lumea liberă. Întreaga proză este o succesiune de instantanee pe drumul fostului deținut către vehiculul care-l va transporta spre libertate – trenul.

Există, ca în mai toată proza scriitoarei, și în acest text, repere spațiale care jalonează traiectul unei experiențe esențiale. Cel eliberat din închisoare regăsește și încearcă să silabisească un limbaj uitat, cel al libertății. În drumul spre noua stare a ființei, fostul condamnat trece prin fața unei *oglinzi*. Neașteptata reîntâlnire cu sine are sensul unei revelații:

„La un moment dat am trecut pe lângă un geam în care mi-am văzut pentru o clipă imaginea, fără să înțeleg decât după ce trecusem că fusese vorba despre mine, și nu m-am putut împiedica să mă întreb, mirat eu însumi de întrebare, de când nu mai văzusem o oglindă, câți ani nu mă mai văzusem. Oricum, imaginea era atât de diferită de ceea ce știam eu despre mine, de ceea ce văzusem ultima oară într-o oglindă, încât a trebuit să treacă mai multe secunde până să mă impresioneze și chiar să mă înspăimânte. Era altcineva, și a fost nevoie de o pauză goală de sens, până să înțeleg că *eram* altcineva.” [12]

Asistăm astfel la o recâștigare a propriei identități după hiatusul existențial care fusese detenția. Închisoarea, ca experiență-limită, antrenează o gravă înstrăinare de sine, o pierdere a identității, o mutilare a percepției despre propria ființă. Într-un anume fel, drumul spre toposul libertății generează și o terapie a recâștigării identității pierdute. Așa cum un paralizat încearcă prin îndelungi exerciții de recuperare să-și recapete mobilitatea pierdută a membrilor, la fel, personajul Anei Blandiana trece printr-o recuperare identitară, primă treaptă, absolut necesară în noua postură a existenței sale.

Pe de altă parte, la nivelul exteriorității, mitemul *porții* marchează accentuat simbolic trecerea dintr-un spațiu în celălalt. Trecerea este însoțită de un puzzle senzorial înregistrat cu o acuitate deosebită de eul narator, „mirosul creionului chimic”, „mirosul de afumat – nemaisimțit de ani”. Acesta din urmă declanșează, proustian, mecanismul involuntar al anamnezei și cititorul este invitat, caleidoscopic, în lumea copilăriei personajului (recursul la toposul infantil este o practică estetică redundantă în arta Anei Blandiana):

„Mirosul de afumat – nemaisimțit de ani – m-a izbit cu o asemenea violență, încât a declanșat derularea cu viteza unui film rupt a cavalcadei unor imagini rostogolite, încălecate între ele: afumătoarea din podul bunicilor, porcul tăiat învelit în paie cărora li se dădea foc, gustul cozii pârlite pe care o împărțeam cu sora mea, șuncile așezate vara în pivniță și răspândind încă mirosul de fum de Crăciun.” [13]

Deschiderea *porții* antrenează cu sine un amalgam de senzații și, în primul rând, percepția, de mult uitată, a texturilor naturii, aerul proaspăt, parfumat, vara, care învăluie, aproape narcotic, ființa proaspătului liberat și prin miros noul reintrat în spectacolul lumii învață să trăiască bucuria libertății: „Era vară, îi simțeam mirosul înainte s-o văd sau să-i simt căldura. De altfel, în mod evident, dintre simțuri, primul care îmi și începuse să funcționeze era mirosul. Simțeam aroma de praf fierbinte, de țigle încinse, de lemn uscat.” [14]

Mirosul este, practic, filtrul uman necesar între lume și eu. În universul concentraționar este în mod voit rezețat mintal pentru a împiedica suferința, modalitate minimală de adaptare a organismului la regimul carceral. Figura stilistică a enumerației circumscrise abjecția definitivă a sistemului de aneantizare a ființei, împotriva căruia eul chiar încearcă să reacționeze prin suprimarea unor simțuri esențiale, de pipăire și investire a realului, cum este mirosul. În fața unui real deformat și deformator, singura soluție este retragerea în cochilia sinelui:

„Oricum era firesc ca mirosul să învie dintre simțuri primul, pentru că pe el am făcut ani de zile tot ce-am putut să-l scot din uz, să-l împiedic să mă facă să sufăr. Nici durerea fizică, nici foamea, nici umilința nu mi se părușeră mai greu de suportat decât mirosurile râncede, putrede, pestilențiale, de murdărie veche, de dejecții, de răni infectate, de sudoare, de sânge stricat, de carne bătrână, de hoituri, între care trebuia să supraviețuiesc, care pătrundeau în mine, mă pătrundeau și îmi transformau trupul în ceva străin, la fel de străin și de greșos ca și celelalte trupuri îngrămădite în jur, lipicioase de transpirație, acoperite cu o mazăgă pe care o produceau ele însele și care era, oricât de dezgustătoare, o dovadă de viață.” [15]

Astfel, printr-o simplă enumerație a unor percepții senzoriale, scriitoarea reușește să recompună imaginea cumplită a universului penitenciar în care individualitatea umană este redusă la simple percepții acutizate din zona visceralului. Se realizează, astfel, aici, o geografie sumbră a degradării umane în lumea închisorii.

Nu întâmplător, scriitoarea plasează, ca primă prezență, în drumul celui eliberat din propriul coșmar, un copil. Se realizează astfel un contrast de semnificație între lumea estropiată moral a adultului și inocența copilăriei. Curiozitatea micii fapturi umane este dirijată doar spre simpla prezență a adultului care a ieșit dintr-un falanster al flagelării personale. Clădirea în sine, adăpostul infernal al atâtor chinuri umane, stârnește spaima copilului. Se creează apoi, la nivel diegetic, o complicitate între „ochiul” adultului și cel infantil, pretext pentru conturarea unui pasaj simbolic ilustrativ pentru enigmaticul topos al reclusiunii :

„Spaima copilului nu se referea la mine, ci la clădirea de zidul căreia mă sprijineam, eu eram doar un element nou, neașteptat, care îl făcuse să se oprească din drumul pe care îl străbătea probabil în mod obișnuit grăbind pasul și făcându-și cruce cu limba în cerul gurii. Eu îl înspăimântam doar în măsura în care păream a fi o emanație a clădirii, cineva scos de dincolo de ferestrele vopsite, ca să nu se vadă ce se petrece înăuntru, și lăsat pe trotuar, sprijinit de perete.” [16]

Următorul jalon în călătoria prin spațiul noii libertăți personale este piața de legume și de fructe. Protagonistul se bucură de-un festin vegetal, vitalist debordant, marcat prin același descriptiv procedeu al enumerației:

„Acum însă nu putea să mi se ofere un dar mai minunat decât priveliștea unei piețe de legume și fructe în august. Am grăbit pasul și, în momentul în care, cotind, m-am trezit în fața unor piramide de gogoșari, de vinete, a unor munți de dovleci, de pepeni galbeni, de pepeni verzi, de verze, a unor grămezi strălucitoare de roșii, de prune, de mere, de piersici, a unor legături verzi de frunze de leuștean și de țelină, de mărar și de pătrunjel printre conopide albe și morcovi portocalii, mi s-au umezit ochii și am simțit că mă cuprinde o pace luminoasă atoatemântuitoare.”

Universul carceral este, vizual vorbind, în primul rând, unul al monocromiei, al non-culorilor, al monotoniei și-al atrofierii simțurilor, în vreme ce libertatea înseamnă, înainte de toate, paradisul policromiei, din belșug etalată în tirada enumerativă a scriitoarei. Reconectarea cu lumea de dincolo de zăbrelele carcerii este o victorie senzorială.

O altă întâlnire profund umană este definitorie pentru excursul personajului în toposul libertății. În piața de zarzavaturi, poposește pentru a mânca prima oară ca om liber. Manifestarea unui principiu din filosofia grecului Empedocle, Filia, este evidentă în această secvență narativă.

Protagonistul se așază lângă o țărancă vânzătoare de legume, care mânca la rându-i. Spre deosebire de ea, nu avea cuțit ca să taie slămina. Conexiunea vizuală reface orizontul firescului. Femeia îi întinde cuțitul și-i dăruiește două roșii de pomană. Un „bogdaproste” creștin pecetluiește dimensiunea profund umană a momentului, axă a omenescului dăruirii întru aproape:

„M-am așezat nu departe de țărancă, la un capăt gol al mesei de beton, am deschis și eu pachetul și am scos bucata de pâine și bucata de slănină să mănânc. Spre deosebire de ea însă, eu nu aveam cuțit. Am ridicat ochii încurcat și i-am întâlnit privirea care mă urmărea și mâna care îmi întindea briceagul, ca și cum ar fi știut dinaintea mea de ce o să am nevoie. M-am dus și l-am luat firesc, ca și cum ne-am fi descoperit deodată înrudiți, prin slănină și pâine, după care ea s-a ridicat bătrânește, a ales cu grijă două roșii din grămada pe care o avea în față și a făcut cu greu câțiva pași până la mine întinzându-mi-le fără să spună nimic, iar eu am spus „bogdaproste” cu ochii în pământ, ca să nu se vadă în ei explozia de recunoștință care ar fi speriat-o.

– Dumnezeu să primească, a răspuns ea ardelenește și s-a întors la locul ei.” [17]

Dincolo de gratiile umilirii și-ale suferinței fizice se reinstaurează principiul creștin al dăruirii de sine, al cuminecării sufletești, în simplitatea gesturilor omului de rând, care trăiește în logica divină. Gratuitatea gestului țărâncii este, de fapt, confirmarea revenirii fostului întemnițat în rosturile cotidianului nealterat. Mai mult, după încheierea frugalei mese, rătăcitorul revenit în matca firească a existenței sale este binecuvântat de bătrână cu semnul crucii, gest care-l redă pe cel izgonit lumii din care a fost smuls artificial și derizoriu.

IV. Omogenitatea toposului claustant în universul procustizant – *Sertarul cu aplauze*

Trei sunt spațiile esențiale în romanul Anei Blandiana, ce definesc, încă din incipit, condiția absurdă a individului în universul concentraționar. Un „acasă” alterat de invazia brutală a agenților Securității care vizează damnarea intelectualului Alexandru Șerban, Plaiul, insula din mijlocul Dunării, simbol al izolării de un cotidian absurd și Penitenciarul, sediul deformării procustizante a individuației umane. Autoarea apelează la structura narativă telescopică, la ambiguitatea mesajului și la multiplicarea naratorilor, toate, tehnici amintind de Noul Roman francez care a făcut furori literare prin anii '50 ai secolului trecut. O formă a romanescului experimental ambiționează și Ana Blandiana, inserându-se chiar pe sine ca actant narativ într-una dintre ansele diegetice ale cărții sale.

Celălalt „concurrent” la acest rol este scriitorul Alexandru Șerban, în fapt, protagonistul acestei istorii a individului prizonier în meandrele unei lumi absurde, un alter-ego auctorial, fapt dezvăluit în finalul cărții.

În egală măsură, materia epică a romanului *Sertarul cu aplauze* este construită în jurul arhetipului biblic al lui Iona, cel înghițit de chit, metaforă a damnării și a imposibilității evadării din propriul destin, având similitudini ideatice evidente cu textul lui Marin Sorescu. Lumea este o succesiune de toposuri carcerale din care evadarea spirituală, sufletească este evident inutilă. Blandiana duce mai departe acest construct simbolic în sensul construirii narrative a unei lumi distopice în care barierele dintre „înăuntru” și „afară”, dintre prizonierat și libertate au dispărut definitiv. În mod tragic, omogenizarea la nivelul toposului se produce în sensul recluderii, al infernalului închiderii. Mai mult scriitoarea sugerează că iluzoria salvare prin transpunerea acestui real aglutinat pervers în senzația imposibilității liberului arbitru într-un univers livresc nu estompează trăirea prizonieratului fizic și mintal, ci, dimpotrivă, o duce la nivelul absurdului kafkian. Finalul romanului, prin personajul-scriitor, Alexandru Șerban, consfințește amar această imposibilitate ontologică:

„– Ce rost ar avea? mai aud. Nu poți fugi din propria ta carte...” [18]

Prin urmare, lectorul este purtat prin universuri succesive, care se hrănesc unul din celălalt și a căror legătură este radiografierea condiției individului asaltat și ostracizat de un regim al terorii. Deducem, de aici, una dintre temele importante ale romanului, cea a *politicului*, în sensul pe care-l definește criticul Eugen Negrici, prin raportare la funcționalitatea lui estetică:

„Mai precis, politicul este, peste tot, fundalul, factorul agravant și motivul stărilor individului, ale unui participant la istorie care trăiește faptele ei mizerabile, abominabile, ale unui om chinuit să-și salveze sufletul de la ticăloșirea și degradarea la care îi supune pe toți boala necunoscută și de nelecuit a comunismului.” [19]

Ana Blandiana plasează într-un cadru spațial dihotomic (în sensul conturării unei existențe guvernate de un „înăuntru” și un „afară”) destinul unui personaj slujitor al cărții și al scrisului, prin urmare, el însuși creator de lumi și de personaje. Numele acestuia este Alexandru Șerban, prenumele, mai ales, contrastând oximoronic, la nivel de simbol, cu cel al cunoscutului cuceritor din lumea antică. Spre deosebire de Alexandru Macedon, care este, prin excelență, un învingător, Alexandru, din lumea livrescă a Anei Blandiana, se recunoaște, în cele din urmă, un învins:

”– Alexandre, îi spun, încercând să-l mângâi, dar el se ferește, fără să mă privească.

– Nu mi-ai ales bine numele. N-am fost niciodată învingător... N-am învins niciodată pe nimeni...

Îl privesc cum stă chircit pe pământ, biată siluetă strânsă în ea însăși, ca un punct în mijlocul unui cerc înconjurat tot mai strâns de ape, și mă simt vinovată pentru toată suferința pe care i-am hărăzit-o...” [20]

Ambiguitatea funciară – și asumată – a scriiturii generează și o percepție asupra toposului absurd. Principalul efect al acestei situații la nivelul planului narativ este, după cum deja am menționat, absența *limitei*. Nu există o graniță bine delimitată între libertate și prizonierat, într-un univers carceral în care individului este, fără să se poată opune, trăit și manipulat. *Procustizarea* este legea care guvernează existența în lume.

Alexandru Șerban trăiește într-un context spațial doar aparent oximoronic. Vorbim aici despre axa topologică antinomică *Plai – Penitenciar*.

Plaiul apare ca un *centrum mundi*, un topos pe care scriitorul-protagonist și-l asumă ca fiind securizant prin exilarea autoimpusă departe de civilizație, după invazia intimității suferită cu o nemaivăzută violență în incipitul romanului. Plaiul devine simbol al *existenței insulare* a omului demantelat de-o Istorie oarbă și agresivă care-și caută un refugiu, o posibilitate de recompunere a consistenței ființei sale.

În opoziție cu acesta, Centrul de reeducare devine exponentul dezumanizării, al pierderii individuației umane, dincolo de care totul se transformă în iluzie a libertății:

„Plaiul ca centru, ca răscruce în care se întretaie planurile cărții, are mai multe avantaje; pe de-o parte, mioritic, să spunem, de acolo pot fi mitizate „ca-ntr-o poveste” contururile unei realități confuze. Insulă, cetate, refugiu. [...] Pe de altă parte, sub semnul lui se pot petrece întâlniri faustice, poate fi interogată ființa și limitele ei. [...] Cum totul are un corespondent în negativ – plusul și minusul pierzându-și, de fapt, sensul valoric, axiologic –, Plaiul își are perechea în penitenciar.” [21]

Nu întâmplător, cartea Anei Blandiana se deschide cu metafora *fugii* ce face trimitere la imposibilitatea evaziunii din cotidianul carceral:

„Abia după ce am închis ușa în urma mea, am realizat eu însumi că nu fusesem oprit și, în mod paradoxal, în loc să mă bucur, mirarea a funcționat ca o spaimă, făcându-mă să mă grăbesc, să renunț la liftul care ar fi trebuit așteptat, să-mi supraveghez zgomotul pașilor pe trepte și, instinctiv, să înconjur blocul, pentru a nu putea fi văzut de la fereastră, înainte de a mă îndepărta. Și, curios, numai după aceea – când nu mă mai simțeam de fapt amenințat – am început să fug. Și abia atunci,

după încă un timp – pe când îmi urmăream cu atenție mișcările mușchilor și ritmul respirației, într-un fel de șiretenie a trupului însuși care încerca să amâne astfel momentul gândirii –, m-am surprins întrebându-mă [...], dacă sunt mai laș sau mai curajos decât ceilalți, fugind. Și n-am știut atunci, pe loc, să-mi răspund. Am continuat doar să fug, ca și cum aceasta ar fi putut ține locul răspunsului.” [22]

Fuga ilustrează, la nivel diegetic, un dublu semantism devoalat chiar de protagonistul episodului liminar al excursului romanesc. Pe de o parte, reprezintă protestul indignat al eului care nu mai suportă invazia brutală și abjectă a intimității de către intrușii care-i reordonează existența. Individul deposedat de voința proprie protestează în sens camusian prin *fugă*. Pe de altă parte, reacția reprezintă și o încercare, inutilă de altfel, de a evada dintr-un destin prestabilit.

Pe aceste coordonate, existența scriitorului Alexandru Șerban se dovedește a fi o stagnare tragică între cei doi poli ai cotidianului său: iluzoria insulă a libertății, Plaiul și toposul concentraționar, penitenciarul.

Practic, incursiunea invazivă a trio-ului malefic din incipit, dezvăluie sensul profund dramatic al vieții cotidiene în anii de la sfârșitul regimului ceaușist.

Alexandru Șerban trăiește, fără să poată reacționa în vreun fel, tragedia violării fără scrupule a propriei ființe, a manipulării acesteia în sensul încastrării ei discreționare în pattern-ul unei identități modelate procustizant după canonul aberant al regimului comunist.

Mecanica absurdă a procustizării individului devine axiomatică în fluxul narativ al experienței-limită din colonia de reeducare.

Invazia agenților Securității deformează percepția asupra *trecutului*. Mai întâi, triada malefică reordonează trecutul după criterii prestabilite în așa fel încât să configureze *vina*. Odată stabilită, aceasta nu poate fi judecată, pusă sub semnul întrebării. Devine stigmatul care definește noul traiect al individului ce va fi supus *reeducării*.

Binomul *vină – reeducare* definește axa unei pseudo-axiologii impuse vindicativ de un sistem care ambiționează aplatizarea și uniformizarea supușilor săi. Alexandru Șerban se va simți curând parte integrantă a unui univers de marionete programate ca aplaudaci, entități destinate exclusiv condiției *yes-man-ului*.

Aici intervine a doua direcție deformantă a trecutului, definită de mecanica psihologică a obnubilării acestuia – *uitarea*. Protagonistul practică astfel o necesară terapeutică a uitării trecutului propriu și în special a momentelor violării intimității de către agenții aparatului represiv al statului:

„Ca să nu stau acasă mă obișnuisem să accept toate invitațiile, mai ales din provincie, aproape fără să le mai selectez. În felul acesta viața mea nu-și schimbuse

traietoria, ci numai sensul mișcării. Evolua exact invers decât înainte. Spuneam *înainte*, eliptic, fără a preciza evenimentul pe care îl precedam astfel, și asta într-un mod atât de firesc, de neglijent, de neintenționat, încât cu timpul ajunseseam să uit cu adevărat ceea ce voisem să eludez, să mi se șteargă aproape cu totul din minte. [...] Ceea ce la început m-a speriat, insinuând bănuiala că poate nici nu fusese nimic. Ca și cum faptul că întâmplarea nu se petrecuse în realitate n-ar fi fost de natură să mă bucure.” [23]

Pe axa secundară a deformării paseiste survine cealaltă dramă atroce a protagonistului. După agresarea exteriorității individului prin invadarea spațiului personal, a existenței intime, a cotidianului securizant al acestuia, survine atacul asupra interiorității, asupra propriei voințe și-a sufletului, a ceea ce presupune viziunea asupra vieții. *Înregimentarea mentală* reprezintă demersul exclusiv și aneantizator al sistemului statal de factură orwelliană:

„În viziunea Anei Blandiana, comunismul se manifestă ca o cotropire a țării. Este invadat spațiul: prima scenă a romanului este o percheziție în casa unui scriitor. Cei trei angajați ai poliției politice formează o treime malefică, abjectă, violentă; ei reprezintă, spune textul, „cotropitorii”.

Puterea asupra spațiului – orice cotropire este o ocupare a spațiului – este putere asupra trupurilor și a sufletelor.” [24]

Scriitorul Alexandru Șerban acceptă invitația la o presupusă întâlnire cu fanii creației sale literare într-o unitate școlară. În fapt, nimeni din grupul celor invitați nu știe precis datele întâlnirii organizate în cinstea lor. Sub semnul acestui incognito circumstanțial debutează experiența de coșmar a existenței scriitorului. În cele din urmă, incursiunea sa va deveni un prizonierat căruia nu i se poate opune. Mai mult, scriitorul se trezește încarcerat, fără să i se comunice vina sau sentința, într-un centru de reeducare psihologică. În acest infern moral, Alexandru Șerban pătrunde mai întâi prin omisiune, apoi prin impunerea unor reguli fără niciun fel de negociere. Scriitorul se trezește în postura deținutului supus unei absurde operații de spălare a creierului. Simbolul central al acestui *descensus ad inferos* este motivul *aplauzelor*, chintesență grotescă a unui univers menit a transforma individul într-un manechin obedient, fără cea mai mică urmă de personalitate proprie. Aplauzele, a căror mecanică iterativă, impersonală și stridentă agresează permanent personajul principal, reprezintă chintesența rostului centrului de reeducare. Ele sunt însoțite de o gimnastică a membrilor, dar și de una facială, menite să uniformizeze, să șteargă trăsăturile distinctive de personalitate: „Erau, în orice caz, fețe de oameni tineri, poate chiar adolescenți, pe care însă uniformizarea până la schematism a expresiei le maturiza într-un fel curios, dându-le o asprime simplificatoare. Atunci când începeau să aplaude, în expresia lor nu se schimba nimic...” [25]

Intrarea în toposul necunoscut este marcată de *ceață*: „Căci, la ora aceea de dimineață de toamnă, parcul era cuprins de o ceață mată, absorbantă, care nu împiedica lucrurile să se vadă, ci le modifica, le schimba contururile, le îmblânzea muchiile, le rotunjea colțurile, le făcea înșelătoare și nesigure, mai amenințătoare, deși mai blânde și mai de înțeles.” [26]

Ceața este metafora pătrunderii într-un spațiu-capcană, în care protagonistul va fi sustras propriei ființe și obligat să se înscrie în siajul unei matrice existențiale pe care-o va resimți permanent străină siesi. Rezistența forului profund al individualității intelectualului Alexandru Șerban reprezintă, în fapt, lupta permanentă cu absurdul existențial a cărui consistență refuză s-o accepte. Inadecvarea la realul procustizant este tema profundă a romanului Anei Blandiana.

Intrat în malaxorul procustizării psihice, Alexandru Șerban refuză înregimentarea și gândește, obsesiv, un plan de evadare. Capitolul 22 al romanului marchează momentul succesului unui demers îndelung plănuit al scriitorului. Șerban, replica fragil umană a lui Alexandru Macedon, trece printr-un dublu labirint la capătul căruia Minotaurul este propria înfrângere, iar Ariadna nu este decât creatoarea sa, ca personaj, scriitoarea însăși. Aceasta din urmă nu poate decât să schițeze un îndemn iluzoriu, cel al *zborului*, ca posibilitate de eliberare din absurdul existențial.

Capitolul 22 anunță și închiderea sferoidală a cărții prin motivul *fugii* și cel al invaziei brutale a intimității personale:

„M-am îndepărtat așa cum te îndepărtezi de un mormânt, cu sentimentul că nu încerc astfel să-mi părăsesc decât propria deznădejde. Trebuia să-mi continui fuga. Zgomotul ritmic de aplauze care începuse de un timp și pe care aproape nu-l remarcasem, ca pe un element firesc al cadrului (trebuia să fi început exercițiile în sălile colective) creștea, în mod paradoxal, o dată cu îndepărtarea mea.” [27]

Metafora *aplauzelor* revine, în final, asociată motivului *fugii*. Protagonistul ajunge în aceeași piațetă pe care o văzuse la intrarea în colonie, invadată de o mulțime amorfă și zărește un soclu gol. Survin, în momentul respectiv, două constatări, *blocajul perceptiv* și *mecanica gestuală*, ilustrative pentru sinergia depersonalizării. Alexandru Șerban este consternat că aplaudacii *nu văd* că soclul e gol. Ei se concentrează exclusiv, ca într-o dirijare pavloviană, asupra exercițiului aberant al aplauzelor, manechine umane prizoniere ale unei programări exterioare iar constatarea din timpul exercițiilor la care fusese supus în colonia penitenciară este reiterată în mod dramatic acum: chipurile aplaudacilor și-au pierdut trăsăturile distinctive. Individualitatea umană a pierit:

„Da. Bănuiala care mă înspăimântase se dovedea exactă: fețele celor ce aplaudau erau identice. Identice între ele și identice cu cele de care încercam de luni de zile (sau poate ani?) să fug. Nici un rictus și nicio expresie nu le strica simetria, repetată la nesfârșit, a liniilor, care tresăltau doar ușor în ritmul bătăilor, viguroase și puternic ritmate, ale palmelor.” [28]

Scriitorul-personaj constată perfecta omogenitate topologică între „înăuntru” și „afară”, în sensul în care aberanta gimnastică umană a deformării personalității și-a uniformizării individualităților umane întruchipată de carnavalul absurd al aplauzelor este regăsită și dincolo de porțile mari și grele ale coloniei de reeducare. Căzut într-un fel de prostrație totală, Șerban realizează că *limita* între cele două toposuri și forme de existență a dispărut și că întreaga țară a devenit o imensă colonie, plină de roboți reeducați. Corelația cu biblicul chit care-l ține în prizonierat pe Iona, devine aluzie la construcția absurdă a lumii din piesa lui Marin Sorescu:

„Înțelesesem în sfârșit totul, chiar și că vorbele nu folosesc la nimic. Simțeam în mine o zădărnicié atât de totală, încât efortul de a o mai preface în cuvinte mi se părea absolut de neîndeplinit. Simțeam ca și cum însăși materia din care îmi fuseseră făcute mâinile și picioarele, pieptul, ochii, buzele era zădărniciá. Nu eu încercasem să fug în lume, ci mi se dăduse drumul în lume, pentru simplul motiv că lumea nu mai exista. Închisoarea se extinsese și o înghițișe. Eram deci liber să mă plimb prin burta chitului.” [29]

Ultimul capitol al cărții constituie o tragică revizitare a scenei din incipit. Revine, după cum am menționat anterior, motivul invaziei intimității personale. Reapar în scenă, Patronul, Ilie și negriciosul, triada butaforic-diabolică prin care aparatul opresiv al statutului răsturnase existența lui Alexandru Șerban. Totodată, intervine și-un artificiu compozițional al scriitoarei. Ni se dezvăluie că cei trei sunt, de fapt, personajele scriitorului, care este, la rândul-i, personajul Anei Blandiana. Regăsim, în această telescopare a instanțelor narrative, metafora subiacentă a cărții:

„– Poate că visez, își spune. La urma urmei, toată lumea știe că viața e vis. Și rostește tare, pândind cu urechea ecoul cuvintelor: Viața e vis. Dar niciunul din cei trei nu dă vreun semn că a auzit și atunci, ca și când de reacția lor ar fi depins verificarea și acceptarea aserțiunii, revine:

– Sau, poate și mai bine, nu un vis, ceva la fel de absurd, dar mai fără sfârșit: o carte...

Zâmbește și se ridică în sfârșit, îndreptându-se spre ușă. Are sentimentul că fuge și-și amintește că, de fapt, tot așa și începea cartea.” [30]

Concluzie a barocului de sfârșit de secol XVI, tema *vieții ca vis* reprezintă o traducere în plan literar a jocului dintre esență și aparență. Ea definește și materia narativă a romanului Anei Blandiana care dezvăluie realitatea prizonieratului uman într-o lume absurdă, dincolo de masca iluzorie a liberului arbitru. Mai mult, scriitoarea asociază acestei teme a lui Calderón de la Barca o alta, și anume cea a universului livresc. Acest „viața e o carte”, ca pandant la „viața este vis”, dezvăluie o meditație gravă asupra condiției omului în societatea totalitară, fie că vorbim despre nazism sau despre comunism. Practic, literaturizarea realului nu are cum să reprezinte o soluție de evaziune, de vreme ce realul însuși, ca fundament al demersului mimetic al procesului de creație, este, în esența sa, profund tarat, afectat moralmente.

Simbolul final, în romanul Anei Blandiana, este legat de arhetipul acvatic, cel al Potopului. În ultimele pagini ale cărții sale, Blandiana actualizează aspectul tenebros și, în egală măsură, purificator al apei. În primul rând, forța copleșitoare a apei invazive trimite în mod transparent la tema thanatică: „După cum spune Bachelard, la Poe apa e «mortuară la modul superlativ», e copia substanțială a tenebrelor, e «substanța simbolică a morții».” [31]

Diluviul este perceput ca forță hiperbolizată. Invazia lichidă este conturată artistic prin intermediul enumerației:

„Vite umflate, acoperișuri desprinse, arbori porniți în lume cu rădăcinile descriind descurajate volute prin aer, folii de plastic despletite colorat în vârtejuri, garduri, butuci, butoaie, păsări înecate, pești morți, și gunoaie, hecatombe de gunoaie, lumi întregi transformate în gunoaie și învolburate amenințător, ca într-un malaxor al furiei universale, într-un adânc dispreț de sine și de lume...” [32]

Există, în egală măsură, pe această coordonată a apei rele, malefice, încărcate de ură, distructive (de aici, izomorfismul acvatic și cel saurian), imaginea lichidului amniotic al deriziunii umane (înecați în această apă, cei trei agenți ai Securității și Frusinica, ființa ștearsă, lipsită de voință proprie, dedată unei concupiscente ocazionale cu Patronul, tocmai pentru conservarea propriului confort existențial, trăiesc în continuare, comedia aderării la mediul exterior, adaptându-și, de data aceasta, ființa la modul piscicol) sugerează un alt somn al rațiunii care nu poate zămisli decât monștri.

De cealaltă parte, diluviul antrenează dorința de evaziune prin *zbor*, chiar dacă și aceasta se dovedește a fi o iluzie, la fel cum promisiunea autorului de-a-și schimba propriul univers creator se adevărește ca o infinită neputință.

Concluzia amară a romanului *Sertarul cu aplauze*, marchează, la modul sartrian, imposibilitatea evadării din universul-carceră totalitar, căci, în primul rând, „Infernul este Celălalt”, iar cea mai teribilă formă de manipulare este cea psihologică, mentală.

Note

1. Dumitru Micu, *Ana Blandiana*, în Eugen Simion (coord.), *Dicționarul General al Literaturii Române*, București, Ed. Univers Enciclopedic, 2004, p. 556.
2. Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, București, Ed. Humanitas, 2000, p. 11.
3. *Ibidem.*, p. 17.
4. Ana Blandiana, *Ieșirea*, în Dan C. Mihăilescu (editor), *Cartea simțurilor*, București, Ed. Humanitas, 2015, p. 111.
5. Mircea Eliade, *Op. cit.*, p. 20.
6. René Guénon, *Simboluri ale științei sacre*, București, Ed. Humanitas, 1997, p. 376.
7. Ana Blandiana, *Misiune imposibilă*, în *Povești de dragoste la prima vedere*, București, Ed. Humanitas, 2008, p. 56.
8. *Ibidem.*, pp. 55-56.
9. *Ibidem.*, pp. 63-64.
10. Mircea Eliade, *Op. cit.*, p. 11.
11. Ana Blandiana, *Misiune imposibilă*, în *Povești de dragoste la prima vedere*, București, Ed. Humanitas, 2008, p. 71.
12. Ana Blandiana, *Ieșirea*, în *Cartea simțurilor*, București, Ed. Humanitas, 2015, p. 112-113.
13. *Ibidem.*, pp.113-114.
14. *Ibidem.*, p. 115.
15. *Ibid.*
16. *Ibidem.*, p. 116.
17. *Ibidem.*, pp. 118-119.
18. Ana Blandiana, *Sertarul cu aplauze*, București, Ed. Tinerama, 1992, pp. 351.
19. Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, București, Editura Fundației PRO, 2002, p. 255.
20. *Ibidem.*, p. 350.
21. Irina Petraș, *Schițe pentru un portret (fragmente recuperate)*, în rev. Vatra, Târgu-Mureș, 2015, nr. 526-527, p. 65.
22. Ana Blandiana, *Op. cit.*, pp. 5-6.
23. *Ibidem.*, p. 80.
24. Monica Popazu, *Oglinda totalitarismului în opera Anei Blandiana*, în rev. Vatra, Târgu-Mureș, 2015, nr. 526-527, p. 124.
25. *Ibid.*, p. 96.
26. *Ibid.*, p. 88.
27. *Ibid.*, p. 324.

28. *Ibidem.*, p. 326.
 29. *Ibidem.*, p. 329.
 30. *Ibidem.*, p. 345.
 31. Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, București, Ed. Univers, 1977, p. 117.
 32. Ana Blandiana, *Op. cit.*, p. 348.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

- Blandiana, Ana (1992), *Sertarul cu aplauze*, București, Ed. Tinerama.
 Blandiana, Ana (2008), *Povești de dragoste la prima vedere*, București, Ed. Humanitas.
 Antofi, Simona, *Contemporary Critical Approaches to the Romanian Political and Cultural Ideology of the XIXth Century - Adrian Marino, Al treilea discurs. Cultura, ideologie si politica in Romania/The Third Discourse. Culture, Ideology and Politics in Romania, Procedia Social and Behavioral Sciences*, vol.63 / 2012, pp.22-28, DOI: 10.1016/j.sbspro.2012.10.005, accesibil la adresa <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1877042812047386>
 Blandiana, Ana (2015), Dan C. Mihăilescu (editor), în *Cartea simțurilor*, București, Ed. Humanitas.
 Cenac, Oana, *General aspects of current political terminology*, în *Lexic politic - discurs politic*, 2014, pp.124-130, ISBN:978-606-17-0633-4.
 Durand, Gilbert (1977), *Structurile antropologice ale imaginarului*, București, Ed. Univers.
 Eliade, Mircea (2000), *Sacrul și profanul*, București, Ed. Humanitas.
 Guénon, René (1997), *Simboluri ale științei sacre*, București, Ed. Humanitas.
 Ifrim, Nicoleta, *Memory and identity-focused narratives in Virgil Tănase's 'lived book'*, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* (ISSN 1481-4374) <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/>, nr. 19.2 / June 2017, Purdue University Press, pp.1-10, accesibil la adresa <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol19/iss2/4/>, <https://doi.org/10.7771/1481-4374.2942>
 Micu, Dumitru (2004), *Ana Blandiana*, Eugen Simion (coord.), în *Dicționarul General al Literaturii Române*, București, Ed. Univers Enciclopedic.
 Milea, Doinița, *Intertextual as a pretext for the operation fictional text*, în volumul *Manifestări ale creativității limbajului uman*, 2014, pp.20-26, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj, ISBN 978-606-17-0623-5.
 Negrici, Eugen (2002), *Literatura română sub comunism*, București, Editura Fundației PRO.
 Petraș, Irina (2015), *Schițe pentru un portret (fragmente recuperate)*, în rev. Vatra, Târgu-Mureș, nr. 526-527.
 Popazu, Monica (2015), *Oglinda totalitarismului în opera Anei Blandiana*, în rev. Vatra, Târgu-Mureș, nr. 526-527.